

EN LA PLAYA NUDISTA DEL INCONSCIENTE: *VERSOS ROBADOS* DE ÓSCAR HAHN

Óscar Galindo

Universidad Austral de Chile

I. La virtual negación de la originalidad poética parece ser el programa de *Versos robados* de Óscar Hahn¹ (1938), pero el título² puede operar incluso irónicamente porque, como nunca antes, ofrece un sistema de referencias tan difícil de reconocer, tal vez por la fuerte atmósfera surrealista, onírica y fantasmagórica que encontramos en muchos de los poemas. En su heterogénea apariencia, *Versos robados* transita por el sistema de imágenes creacionistas, el lenguaje surrealizante, el fluir de la conciencia o poemas claramente situados desde una perspectiva epocal³. Pero el volumen

¹ Su producción poética incluye: *Esta rosa negra* (Santiago, Universitaria, 1961); *Agua final* (Lima, La Rama Florida, 1967), ambos pueden ser considerados preparatorios para la organización de *Arte de morir* (Buenos Aires, Hispamérica, 1977); *Mal de amor* (Santiago, Ganymedes, 1981); *Imágenes nucleares* (Santiago, América del Sur, 1983); *Flor de enamorados* (Santiago, Francisco Zegers, 1987), transposición del cancionero del mismo título (1562), y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (Santiago, Universitaria, 1989). Con excepción de *Flor de enamorados*, estas unidades poéticas se integran a *Tratado de sortilegios* (Madrid, Hiperión, 1992), que puede ser considerada su obra poética completa, aunque escogida, hasta ese momento. Posteriormente aparece *Versos robados* (Madrid, Visor, 1995) y *Antología virtual* (Santiago, FCE, 1996), nueva edición cuasi completa de su obra.

² El título nace del epígrafe que abre el libro y que cita sin citar a Vallejo: “Todos mis versos son ajenos/Yo tal vez los robé”. Se trata de una transformación sin aviso de los versos de Vallejo “Todos mis huesos son ajenos;/yo talvez los robé”, del poema “El pan nuestro” de *Los heraldos negros*.

³ Me refiero a la última sección del libro (“Hotel de las nostalgias”) que sitúa a un hablante criado en la década de los cincuenta para insistir en las consecuencias político-personales del año 73. Se trata de un ajuste de cuentas con un “año cabrón”, que se fue a

ofrece, sobre todo, una preeminente preocupación por el inconsciente. Su unidad poética, si existe, se encuentra en la obsesión por explorar en los límites de la subjetividad, en aquellas fronteras donde el yo se disuelve en los meandros de sí mismo en las “playas del inconsciente”, en una compleja exploración en identidades escindidas y experiencias traumáticas. Espacios oníricos, hipnóticos, edípicos habitan como fantasmas a los personajes de estos poemas. Este elemento se hace más evidente en el notable y misterioso poema en prosa, dividido en ocho fragmentos impresos en versalita, “Sujeto en cuarto menguante” (pp. 32-39), en el que concentraremos nuestra lectura. Intentar su lectura supone ingresar a un escenario de símbolos que huyen despavoridos; a un régimen nocturno de imágenes en la expresión de Gilbert Durand⁴, cuya oscuridad sorprende en la misma medida que subyuga. Este ensayo es un contrapunto, un diálogo con algunos símbolos claves del imaginario de Hahn, en cuya textura asoman los síntomas de una subjetividad que pugna consigo misma.

II. “AMORES NOCTURNALES” Y “PSIQUIS ALTERADAS”

Amores nocturnales. Las primeras exploraciones en estos territorios se encuentran en los poemas de la sección “Versos Robados”⁵. Entre éstos, dos

“pique o capotó”: “Con sus terrores y llantos y entierros a cuestras/y los cuatro jinetes del apocalipsis”. La verdad es que aunque la sección se titule así, no hay una verdadera *saudade* en estos poemas, más bien una contemplación aguda y crítica del presente. Esta fecha emblemática tiene en su poesía menciones escasas, pero fundamentales. En *Arte de morir* se encuentra el poema “Un ahogado pensativo a veces descendiendo”, que lleva como dato situacional “Septiembre de 1973”, y el más ambiguo “Restricción de los desplazamientos nocturnos”. Otros poemas que pueden ser leídos en este contexto son “La muerte tiene un diente de oro”, del mismo volumen, y “A una lavandera de Santiago” de *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Por otra parte, el mismo Hahn ha señalado que uno de los poemas fundamentales de *Arte de morir*: “Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo” es una metáfora del exilio personal (Juan Andrés Piña. “Óscar Hahn: arte de amar, arte de morir”. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago, Pehuén, 1993, 2ª ed., pp. 177-178).

⁴ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Versión castellana de Mauro Armíño*. Madrid, Taurus, 1981, p. 95.

⁵ Con excepción del poema inicial, “Hipótesis celeste” (pp. 11-13), que desde su título recuerda a Huidobro (“La poesía es un atentado celeste”) y el incesante movimiento de los astros que caracteriza buena parte de su producción. Se trata de un relato amoroso desarrollado en espacios pastoriles cósmicos, en la “hierba espacial”. El poema se inicia con una

textos vuelven sobre la problemática amorosa: “Una noche en el café Berlioz” (pp. 15-16) y “La mantis religiosa” (pp. 19-20). El primero es un sugerente relato que hace lúdico homenaje a la novela gótica (Poe mediante) y, talvez más directamente, al cine de fantasmas y vampiros, al mismo tiempo que se convierte en un irónico tratamiento de los lugares comunes de la retórica amatoria. El nada original amante y candidato a vampiro recurre a los más renombrados lugares comunes para conquistar a la misteriosa mujer que acaba de entrar al Café Berlioz: “Yo he visto su cara en otra parte”, “Hacemos la pareja perfecta”, “Te amo”. El “rey del lugar común” como un vampiro observa el cuello desnudo de la mujer, pero tiene una cita con la muerte, con Muriel, su amante muerta: “Como un aerolito cruzó mi mente/el rostro de Muriel mi amante muerta”. La magnífica enumeración de tópicos del registro vampiresco se acumula en el poema en anafórica reiteración de “males de amores”: “Me ha clavado una estaca en el corazón/Me ha lanzado una bala de plata/Me ha ahorcado con una trenza de ajo”. Pero como en los relatos de terror la fusión de realidad y sueño, de presente y pasado, de vida y muerte, termina definiéndose por el segundo término de la balanza: “¿Hay alguna Muriel aquí?/gritó la mesera desde el umbral//Cuando ella caminó hacia la puerta/vi que tenía una cruz en la mano”. El vampiro siente que su hora ha llegado, que ya va a salir el sol, que la confusión se apodera de su memoria y el texto bíblico se convierte en profana oración: “Muriel Muriel/por qué me has abandonado”. Así, el registro de la cultura de masas sirve ahora como pretexto para la construcción de una nueva historia de amor frustrado, una vez más el vacío y la nada se hacen presentes, pero desde una posición relativizada por un tono irónico y humorístico.

Más violento es el relato que ofrece “La mantis religiosa”, donde la coloquialidad no puede ocultar la trágica fusión de erotismo y muerte. Las tres primeras estrofas articulan el lenguaje tartamudeante de alguien que no termina de salir del terror que le produce haber entrado en el secreto de la Mantis: “Sobre todo la Mantis/Cualquier tipo de insecto/pero sobre todo

solemnidad digna de la mejor poesía de vanguardia (“Las catedrales azules del cielo esplenden en la noche sin fin/y sus vitrales de colores dejan pasar la luz de otros mundos”), y tanto el escenario (“noche estelar”) como la amada (“De tu frente sin orden/se alza un arcoiris que acaba en mi frente”) tienden a la sacralización, salvo por un detalle: el uso de recursos *cursis* o *kitsch* para referirse a la amada.

la Mantis (...) Se comen al macho fijate/Se lo comen por el agujero de arriba/y por el de abajo”. Las coincidencias onomásticas sirven, además, para justificar este legítimo terror (“El mosco me llamaban/mis compañeros de colegio”). El tópico de la pareja desigual se adivina. La Mantis es ahora araña que clava sus uñas en la espalda del Mosco: “Me extraña araña le dije//Te conozco mosco dijo la loca /limpiándose la sangre de las uñas”. El nombre de la mantis religiosa ofrece mucho juego de significaciones: su acción no es precisamente piadosa. Por eso el poema termina con dos ideas coincidentes pero opuestas en su formulación. La ironía de la cena macabra de la mantis como última cena (“La religiosidad de la Mantis/no puede ponerse en duda: me refiero/a la Última Cena me dijo saboreándome”), contrasta con la pesadez de los tres versos finales en los que descubrimos que se trata de una pesadilla (“El peso de las pesadillas//El peso de las pesadillas/en el cerebro de los vivientes”), pero que sitúan en un mismo espacio lo onírico y lo real: la pesadilla pesa en el cerebro de las personas tanto o más que la vigilia, que la realidad. Tal vez habría que insistir en esta relación entre las palabras y las cosas. La mantis religiosa, descubre el sujeto, no es religiosa, pero las pesadillas pesan. El sistema de homológico se amplía desde el espacio del sexo: la mantis religiosa se ceba con el mosco; las pesadillas, con el bicho humano.

Psiquis alteradas. La importancia que va cobrando el lenguaje del inconsciente se proyecta a otros poemas del libro. Así asistimos a los territorios de la locura en “Nietzsche en el sanatorio de Basilea” (pp. 21-22), donde “se cuecen vivos los grandes pensamientos”. Se trata de recordar la existencia de esos momentos extremos en los cuales las palabras dejan de tener sentido, pues son enfrentadas a la única verdad: la realidad. El sinsentido, la ausencia de certezas, la relativización semántica en la poesía de Hahn surge precisamente de esta conciencia: hay un momento que puede ser la contemplación de la muerte, la soledad o la locura donde el lenguaje se vuelve innecesario y no por la contemplación del éxtasis místico a lo Juan de la Cruz, sino por la contemplación de la nada. Así nos encontramos con un Nietzsche infantilizado que le habla del horror a la muerte a su mamá y que recuerda a su hermana y sus incestuosos deseos. La caída está en el centro: “Esta calle que baja/no acaba nunca de bajar”. Lo propio puede decirse de “Sigmund Freud bajo hipnosis” (pp. 30-31) que acumula en un relato regresivo no solo las obsesiones sexuales y edípicas, sino también muchos de los elementos clave de la poesía de Hahn: la ensoñación involuntaria (“La ensoñación es una arte involuntario”) o la máscara y el

simulacro (“Los intérpretes me ponen una careta de pájaro/y me la arrancan con toda la cara”). Creo que detrás de estas líneas oníricas e hipnóticas se puede leer también el ejercicio catártico del escritor. Esta fusión entre el mundo fantasmal y la vida se advierte también en otros poemas del volumen, como en “Rulfo en la hora de su muerte” (p. 26), que recuerda momentos de *Pedro Páramo*, pero también Rulfo como sus personajes emblemáticos habita entre “el gentío de ánimas/que andan sueltas por la calle”, también lo mataron los murmullos, también lucha varias horas con sus pensamientos “Tirándolos al agua negra del río”.

El poema “En la playa nudista del inconsciente” (p. 27) explicita esta relación compleja entre consciente e inconsciente en una versión menos traumática, donde el sujeto escindido asiste a la búsqueda de una cierta armonía, al intento de integración de su dualidad. O sea, hay un lugar recóndito en el inconsciente que actúa como una playa nudista, donde los distintos cuerpos, las máscaras de un mismo sujeto se encuentran e incluso pueden amarse, aunque el amor no deje de tener las connotaciones de una agonía y aunque también allí el vértigo aceche, pero las imágenes elegidas son más luminosas, menos angustiantes, y un cierto equilibrio dentro del desequilibrio, que supone la aceptación de la separatidad, parece posicionarse, aunque sea por un breve instante, en esta poesía tan escasa de consuelos:

Un hombre tendido en la playa nudista del inconsciente
a esa hora de la noche en que salen dos soles

La parte mujer del hombre corre graciosamente hacia el agua
La parte hombre camina en dirección a la orilla

En la playa nudista del inconsciente
las dos partes se bañan tomadas de la mano

El sol negro se alza en el horizonte
El sol blanco se pone al rojo vivo

La mujer y el hombre hacen el amor hasta el vértigo
Sus cuerpos luchan en la arena fosforescente

Y el firmamento se llena de aerolitos
que se desplazan a la velocidad de la luz

III. UN VISTAZO HACIA ADENTRO. “SUJETO EN CUARTO MENGUANTE”

Existen también otras playas del inconsciente en estos territorios, como la que explora en “Sujeto en cuarto menguante”, el más notable poema del volumen. La construcción enunciativa del poema es extraña. Alguien habla a alguien. Por momentos se adopta la forma de un diálogo. Solo que se han eliminado los indicadores gráficos del dialogismo. ¿Habla acaso un sujeto escindido, fragmentado, trizado? Los primeros sentidos asoman por medio de una asociación de contrarios: claridad/oscuridad, blanco/negro, pero en una serie de asociaciones arbitrarias propias de un lenguaje surrealizante, la lógica del Sujeto (que así se llama el personaje) no coincide con la de otro.

1

Mira la luna ahí afuera en lo alto. ¿Qué te parece? Me parece un poro. Es la luna llena. Llena de polen, digo. Me parece un poro y luego un punto negro. La luna es blanca, gallo. Blanco es el cielo y la luna un punto negro.

En el fragmento dos, el texto cobra todas las características de un aquellare. Primero un sacrificio (“Anoche oyeron gritar a alguien”), luego la presencia de las brújulas/brujas (“las brújulas me dijeron que se estaba haciendo tarde”). La ambivalencia de este vocablo (brújulas/brujas) nos pone en el espacio de la confusión: es tarde pero no se sabe para qué. Nuevamente estamos ante la presencia de esos fantasmas que habitan al sujeto, de esa dualidad del yo, del Sujeto que no se pone de acuerdo consigo mismo, que ha perdido la brújula y asiste a su propio exorcismo.

2

Anoche oyeron gritar a alguien. Las brújulas me dijeron que se estaba haciendo tarde. ¿Tarde para qué?, les pregunté. Tarde no más, dijeron, riéndose de mí. Me fui caminando en cámara lenta. Oigan, brújulas, la risa abunda en boca de las histéricas. Somos almas en pena, dijeron. Sujeto, échate un vistazo hacia adentro y cuéntanos qué ves.

Al acercarse la desaparición de la luna, las brújulas “histéricas”, “almas en pena” le piden una mirada hacia adentro, una verbalización de esa mirada. Es esa mirada la que se narra en el resto del poema. El resultado son dos visiones de pesadilla, dos terrores de infancia.

Primera visión: la procesión. Fragmentos 3 al 5. El Sujeto se encuentra entre unas cabezas que van en procesión. Las cabezas ocultan su verdadero rostro con ramas de tomillo, con lápiz labial, con cáscaras de papas, es decir, con máscaras que impiden saber quiénes son. Pero él es el maldito, el apestado, el diabólico.

3

Todas las cabezas iban bailando en procesión. Las verdes, adelante, cubiertas con ramas de tomillo. Las rojas, unos pasos atrás, pintadas con lápiz labial. Las amarillas, con cáscaras de papas pegadas en la frente. Me agarraron a peñascos las muy cabronas. Me regaron con agua bendita. Me echaron alquitrán en el pelo. Pero yo seguí metido en la procesión, empapado, apestado a luna.

El Sujeto soporta todos los insultos, todas las agresiones de las cabezas que también son lunas, porque no quiere salirse del grupo, cree que si sale irá por el camino errado, que irá a dar al fondo del precipicio:

4

Fue entonces cuando las lunas azules no pudieron más y se pusieron a gritar. Daban grandes aullidos de chanchos apaleados, chillidos de todos portes que ponían los pelos de punta. Cállense que sus bramidos me asustan más que mi cara, les dije. Mientras tanto las otras cabezas hacían preparativos para que me confundiera y avanzara por el camino errado y fuera a parar al fondo del precipicio.

El poema opera como una pesadilla de infancia, donde el temor al error, al pecado, a la ruptura de un orden loco, puede más que la repulsión, transformándose en una perversa forma de aceptación. Una vez más, Hahn recurre magistralmente a los conflictos entre Sujeto y poder, deseo y represión, lenguaje y silencio. Después del sueño, cuando tal vez por autocensura se detiene el río del pensamiento, el Sujeto es un niño cansado que busca el consuelo en la succión de un pan mojado en agua.

5

Aquí se detuvo el río de mi pensamiento. Se empozó y formó un charco. En este charco lleno mi tarrito con agua. Con esta agua mojo mi pan y lo chupo. Estoy afirmado contra una pared más blanca que mi pensamiento.

Segunda visión: en busca del hilo perdido. Fragmentos 6 y 7. Nuevamente nos enfrentamos a una imagen provocada por los terrores de la infancia. Terrores que nacen, a veces, de alguna nimia circunstancia provocada por la superstición y los mitos domésticos.

6

Había un hilo perdido. Mi mamá me dijo: “Niño, tienes una hilacha en el suéter. Sácatela tú mismo, porque si no te va a traer mala suerte”. Pisé la hilacha y se me pegó en la suela del zapato. Salí del cementerio y se me notaba la hilacha. Alguien me dijo: “Oiga, tiene una hilacha en el zapato”. Y alguien más: “Es el hilo que se le había perdido”.

Perder el hilo no es distinto de perder el camino. En la mitología doméstica, que se adhiere un hilo a la ropa tiene un valor simbólico ambivalente, porque por un lado alude al acoso sexual de parte de una viuda y, por otro, en un sentido indirecto, a la cercanía de la parca. Por eso, al Sujeto le resulta tan difícil desprenderse del hilo y, por lo mismo, la escena transcurre en el cementerio. Como es habitual, Hahn juega con las múltiples posibilidades de significación de las expresiones elegidas: “se me notaba la hilacha”; esto es, en buen chileno, ser sorprendido en una falta, no poder disimular algo, cuando la máscara ya no es suficiente para ocultar un rostro que le excede: Por eso la hilacha en el zapato es la hilacha que se le había perdido al Sujeto. Cada uno tiene su hilacha, “como cada oveja, su pareja”. Es evidente que en una lectura más o menos literal, si eso es posible en estos poemas, la hilacha es la muerte que no deja de rondar. Pero creo que también es posible otra lectura que tiene que ver con la poesía como tejido y con las hilachas como el juego de las influencias y las intertextualidades.

En el fragmento siete, el hilo perdido parece, es un hilo de sangre en la comisura de los labios, es el “hilo perdido”, y aquí hilo es hijo, perdido, descarriado, pero también es el “hilo desconocido”, es decir, el soldado desconocido. El hilo es una máscara más del Sujeto que se contempla a sí mismo y así sabemos que el hilo (hijo) que deambulaba por todas partes, buscando a su mamá, ha perecido. Es posible leer aquí, tal vez, porque lo posible no siempre es probable, cierto atisbo de recuperación de una identidad que le ha sido negada al sujeto hahniano y le ha obligado a travestirse tras las múltiples hilachas de un tejido, pero tal vez nuestras propias brújulas nos tendrán que recordar que estamos navegando a la deriva so pena de salir de la procesión.

7

Había un hilo que deambulaba por todas partes buscando a su mamá. El hilo corría por la comisura de los labios. Hagámosle un homenaje al hilo perdido. Las personas depositan ofrendas florales en la tumba del hilo desconocido. Estás navegando a la deriva por el sueño, cantaron las brújulas.

El fragmento final vuelve al principio (pues el texto no se orienta hacia el final, sino hacia el principio), a la luna, al polen, al punto negro. La luna, ahora es un punto negro en la cara. Sacarse el punto negro equivale a sangrar, a ser un lunático, a multiplicarse por cero, a desaparecer, pero también a limpiarse, a liberarse, a emerger.

8

¿Corto la cara de la luna? No. Apriétala con las uñas para que le salga el polen. Cuidado, oye, que me duele. Me saqué el punto negro y ahora me está saliendo sangre. Lunático. Tú también. Multiplícate por cero, loco.

La exploración en los territorios del inconsciente equivale en buenos términos a exorcizarse, a tener que hablar desde el vacío (¿a pagar las culpas como ladrón de versos?), a enfrentarse a la subjetividad y sostenerse en la propia mano. Es claro que estos poemas son fundamentales en la poesía de Hahn y equivalen a enfrentarse con sus propias claves de escritura, ofreciendo el otro lado de la luna, su lado oscuro.

Ambos sueños se conectan por un valor simbólico similar. La primera parte está dominada por la imagen de la luna, la segunda por el hilo. La luna es el símbolo del tiempo, del calendario por excelencia: “la gran epifanía dramática del tiempo”, según Gilbert Durand (p. 95). En el fragmento final la luna es un punto negro, es decir, la luna negra considerada por diversas culturas como el tiempo muerto, pero en tanto la luna está también asociada al ciclo menstrual femenino, subraya la idea de la prohibición sexual. La idea propuesta por Durand para comprender esta relación resulta notable a propósito del poema de Hahn: “Porque la misoginia de la imaginación se introduce en la representación por esta asimilación al tiempo y a la muerte lunar, de los menstruos y los peligros de la sexualidad. Esta ‘Madre Terrible’ es el modelo inconsciente de todas las brujas, viejas terribles y tuertas, hadas malignas que pueblan el folklore y la iconografía” (p. 97). Así se entiende con claridad el escenario lunar y el aquelarre en que transcurre la primera parte del poema, así también el terror del Sujeto a

salir de la procesión y caer en los peligros que las brujas/brújulas suponen y que el hablante siempre apeste a luna, es decir, a la dramática constatación del tiempo y de la muerte que es el sexo. Más clara es esta relación simbólica si la analizamos en el segundo segmento del poema. La imagen del hilo confirma un escenario similar, pues ya hemos dicho que el hilo, en el folclore, implica a la viuda. La viuda a su vez es sexo y muerte, peligro de caer en el descontrol de fuerzas ocultas. El hilo, dice Durand, está relacionado con el laberinto, es decir, con ese conjunto ritual que contiene la idea de dificultad, de peligro, de muerte. El hilo, atadura, primer vínculo artificial de las ataduras temporales “de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte”. El hilo, producción de las hilanderas que “son siempre valorizadas y las ruecas feminizadas y ligadas, en el folclore, a la sexualidad” (p. 100). Pero hay más, siguiendo a Eliade, Durand propone la relación entre atar y embrujar y así podemos entrar nuevamente en el territorio lunar, en el territorio de la sexualidad como peligro.

El magnífico poema de Hahn vuelve sobre una de sus obsesiones: la vinculación entre amor y muerte. El amor, ya se sabe, admite una lectura desde la perspectiva de Eros o de Tanatos. Hahn exagera siempre las posibilidades del amor vinculado a la muerte. No hay celebración del amor. Y si el amor por momentos parece una celebración de sí mismo, su disolución nos recuerda su relación con el tiempo. La lucha que en este nivel establece constituye una de las exploraciones más interesantes en la poesía hispanoamericana contemporánea, de esa búsqueda por romper con las ataduras que encierran ese yo profundo, el único verdadero, solo que no hay redención porque el conflicto nunca termina de superarse. Poesía del misterio, misterio de la escritura. Metáforas de la represión sobre el cuerpo y el sujeto.

RESUMEN / ABSTRACT

El ensayo estudia *Versos robados*, de Óscar Hahn, poniendo acento en una de sus claves de lectura: la preocupación por los territorios del inconsciente. Con este propósito se consideran poemas que indagan en identidades escindidas y experiencias traumáticas, analizando en profundidad el poema “Sujeto en cuarto menguante” como una de las exploraciones más notables en esta problemática.

This essay studies Oscar Hahn's "Versos Robados", emphasizing one of the keys to its reading: the concern for the territories of the unconscious. With this purpose in mind, poems that inquire into fissioned identities and traumatic experiences are considered, with and in-depth analysis of the poem "Sujeto en cuarto menguante" as one of the most remarkable explorations of this problematic.